
دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العلامة السردية في قصص زكية العتيبي القصيرة

د. مصطفى الضبع

قسم اللغة العربية – كلية الآداب

جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل

ملخص

تقف الدراسة عند النتاج القصصي للقاصة السعودية زكية العتيبي عبر قراءة العلامة السردية بوصفها أداة إنتاج الدلالة النصية عبر مستوياتها المختلفة من اللغوي إلى التصويري.

تعتمد الدراسة نصوص الكاتبة بوصفها مجموعة قصصية واحدة متعددة النصوص تقوم العلامة بالربط بينها عبر تكرار العلامة الواحدة أو تشابه العلامات.

الكلمات المفاتيح : السرد – القصة القصيرة - السيميائية – الدار المدلول.

Abstract

The study reads the narrative sign in Saudi writer Zakieh al-Otaibi's short stories by:

-Reference stories (lexical-cultural-private).

-form (very short stories – letters – short stories).

-The narrative label and its functions (man-femininity-details-letters.

- conclusion.

الدراسة:

إذا أردنا أن نترجم العالم فهمًا له فإن العلامات هي الطريق الأفضل لذلك، تلك العلامات بوصفها مخزونًا للوعي وتمثيلاً للنشاط الإنساني، يعتمد عليها مفسر الأحلام، وقصاص الأثر، والطبيب وعالم الآثار ورائد الفضاء. وقبل أن تصبح علمًا كانت مظهرًا من مظاهر الوعي الإنساني في الثقافة الإنسانية عامة والعربية خاصة وفق ما تواضعت عليه معاجم اللغة[1]. والطريقة نفسها التي تمكننا من فهم النصوص بوصفها عالمًا مستقلاً وتعبيرًا عن العالم المعيش: "كل عمل فني هو بمثابة إشارة مستقلة تتألف من: (١) "شيء" يعمل كرمز حسي، (٢) وموضوع جمالي كامن في الوعي الجمعي يقوم بوظيفة المعنى، (٣) وعلاقة بالشيء المرموز إليه، لا تشير هذه العلاقة إلى وجود محدد -إنها إشارة مستقلة- بل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية، والفلسفة، والدين، والسياسة، والاقتصاد وغيرها التابعة لمجتمع ما"[2]، والإشارة المستقلة لا تؤدي وظيفتها / وظائفها إلا بالنظر فيما تتشكل منه من علامات تكون بمثابة الشبكة العصبية التي تتعاضد خلاياها لتحقيق هدف واضح ومحدد.

---

(١) ورد في لسان العرب مادة (سوم): والسُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِياءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة. وقوله عز وجل: حجارةً من طينٍ مُسَوَّمَةً عند ربك للمُسْرفين؛ قال الزجاج: روي عن الحسن أنها مُعَلَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مُسَوَّمة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ......الجوهري: السُّومة، بالضم، العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضًا، تقول منه: تَسَوَّمَ. قال أبو بكر: قولهم عليه سِيما حَسَنَةٌ معناه علامة".

(٢) يان ميوكاروفسكي: الفن كحقيقة سيميائية، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كورية (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م)، ص٣٩-٤٠.

ووصولاً للشبكة العلاقات العلاماتية تقف الدراسة عند مجموعة نصوص مدونة الكاتبة بوصفها مساحة عمل العلامة ومدار تشكيل نظامها المبثوث في ثلاث مجموعات قصصية قصيرة: "أنثى الغمام"، "رسائل متعثرة"، "هطول لا يجيء" للكاتبة زكية العتيبي[١]. مجموعات تضم مائة وستًا وأربعين نصًا قصصيًا، (ليس الرقم دالاً بقيمته العددية على مستوى العناوين، بقدر ما هو دال على اتساع مساحة السرد وتعدد جوانبها ومنعطفاتها وقواعد عملها، وقدرتها على أداء وظيفتها السردية بوصفها علامة على جمل سردية متعددة لها دلالتها على نظامها الفني).

تعتمد الدراسة المنهج السيميائي في قراءة مجموعة من العلامات الدالة في نصوص الكاتبة، بوصفها شفرات تفرض نفسها على التحليل القائم على الجمع بين شفرات النص القادرة على توصيل خطابه لمتلقيه: "يتضمن التحليل السيميائي لأي نص أو ممارسة، دراسة بضع شيفرات والعلاقات بينها، ويوجد عدد من نمطيات الشيفرات في الكتابة السيميائية"[٢]، وتتوزع بين شفرات اجتماعية ونصية وتفسيرية وإدراكية حسب تصنيف تشاندلر[٣].

---

(١) قاصة وناقدة سعودية وأستاذة جامعية، صدر لها ثلاث مجموعات قصصية وثلاثة مؤلفات علمية:
- أحوال الكلمة في الجملة من خلال السياق القرآني، سورة التوبة نموذجًا (مكتبة الطليعة العلمية، عمان، ٢٠١٤م).
- الأسرار البلاغية في سورة التوبة (نادي حائل الأدبي، حائل، ٢٠١٥م).
- أوراق نقدية، مجموعة من الأبحاث السردية والشعرية في البلاغة والنقد الأدبي (نادي الأحساء الأدبي، الأحساء، ٢٠١٦م).

(٢) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م)، ص٢٥٤.

(٣) انظر: السابق، ص٢٥٤ وما بعدها.

تعتمد العلامات النصية ثلاث مرجعيات أساسية تكون بمثابة الدوائر الاصطلاحية التي تتحرك فيها العلامة:

- **مرجعية معجمية**: ما تعنيه العلامة في حدها الاصطلاحي وفق مرجعية سابقة على استعمالها في النص.
- **مرجعية ثقافية**: قد تخرج فيها العلامة عن معجميتها إلى سياق استخدامها.
- **مرجعية خاصة** بين شخصين قد يتوافقان على علامات منتجة بينهما مرتبطة بزمان أو مكان؛ تعبيرًا عن مساحة من العلاقات القائمة بينهما، تلك العلاقات التي تكشف عن مشاعر ما بينهما قد لا تكشفها العلامة بشكل مباشر: "ليس وظيفة العلامات أن تفهمنا الأحاسيس المدركة، وذلك بتأطيرها ضمن شبكة العلاقات الموضوعية، ولكن وظيفتها أن تجعلنا نضعها تحت الاختبار أمام محاكاة الواقع"[1]، ذلك الواقع الذي لا ينفصل عن النص، والرابط بينهما العلامات ذاتها التي يكون لها تحققها في الواقع قبل وجودها في النص، وتحققها فيه بطريقتها الخاصة في سياقها الجديد.

على مستوى الشكل تنتظم المجموعات ثلاث تقنيات شكلية:

١. النصوص القصصية القصيرة جدا.
٢. الرسائل.
٣. القصص القصيرة تقليدية الطول.

---

(١) بيير جيرو: السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ترجمة: د. منذر عياشي (دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦م)، ص١٦.

بدرجة أكبر يستمد الشكل الأول (يليه الثاني بدرجة أقل) عصريته من كونه يتناسب مع طبيعة العصر القائم على السرعة، سرعة التلقي عبر الوسائط العصرية وسرعة الوصول، وسرعة الإنتاج، فالقصة القصيرة أو التغريدة أو البوست القصير عبر الفيس بوك أقرب لمتلقيه من نص طويل لم تعد طبيعة العصر قابلة لتعامل معه بسهولة، وإدراكًا من الكاتبة لطبيعة اللحظة التاريخية، ولممارستها الكتابة عبر الوسيطين الأشهر من وسائط التواصل الاجتماعي: الفيس بوك - تويتر، وهو ما يمنحها خبرة التعامل مع نصوص العصر، وقدرة التشكيل الجمالي لهذه النصوص الجانحة إلى الطابع الشعري والمستمدة طبيعتها السردية من جينات الحكي الشهر زادي في تأصيله الحكي الأنثوي، وفي منحه كل عملية حكي عصرية بعض جيناته الوراثية، وما يتجلى في وظائف السرد الأنثوي في تعالقه مع الوظيفة/ الوظائف الشهرزادية، ومنها وظيفة المقاومة والحماية، فشهرزاد استهدفت مقاومة القتل والحماية منه عبر حكيها المتواصل طوال زمن الليالي، والساردة الحديثة تقوم الزمن، وتقاوم القهر، وتقاوم عوامل إفناء الإنسان في عصره الحديث بالحكي، وهو ما تطرح الكاتبة جانبًا منه منذ قصتها الأولى القصيرة في مجموعتها الأولى التي تحمل العنوان نفسه "أنثى الغمام"، وتعبيرها عن النضال كالأخريات[1]، وهو ما يتكرر في كثير من النصوص في صور شتى منها مجابهة ضغوط الرجل وممارساته ضد المرأة[2].

تعتمد قراءة الأشكال السردية للكاتبة على المجموعات القصصية معتمدة ما

---

(١) زكية العتيبي، أنثى الغمام (دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م)، ص٧.

(٢) يراجع: مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م)، الفصل الرابع الخاص بالمكان في حكايات السندباد من ألف ليلة وليلة.

تراه القراءة الكاشفة لنصوص كاتب واحد، تلك القائمة على قراءة المجموعات بوصفها مجموعة واحدة، مقرة ترتيبها الزمني بالقدر الذي يسمح للعلامة السردية أن تكشف عن تطورها، وأن تؤدي رسالتها وأن تحافظ على وجودها الجمالي عبر تفاصيلها، وعلاماتها، وطقوس إنتاجها جمالياتها.

القراءة بهذا المعنى بحث دائم عن مكونات الخطاب في كليته، ذلك الخطاب الذي يتشكل بدوره من مجموعة علامات يمكن للقراءة الواسعة الإحاطة بها عبر مشروع الكاتب ومكاشفة نموها وقدراتها وشبكة علاقاتها في النصوص على تعددها. "فكل خطاب يتضمن عددًا من العلامات، وكل خطاب يتضمن قضايا تنطوي على دلالات، وكل خطاب يتشكل في الوعي في ضوء علاقات داخلية وخارجية، ومن ثمة فهو ذو طابع إحالي"[(١)]؛ مما يجعل من القراءة عملية اكتناز للدلالات واستكشاف لطرائق عملها، وتدشين لشبكة علاقاتها؛ وصولاً إلى جماليات النصوص وما تبوح به.

---

(١) د. عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر (دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ٢٠١٦م)، ص٤٩.

العلامة السردية

العلامة السردية وحدة بناء النص[١]، هي تلك المفردة القائمة هناك ضمن معطيات العمل السردي في تسلسلها، وفي مساحة عملها من بداية النص إلى نهايته، ولا يتوقف دورها عند دخولها في نسق فاعل على مستوى النص الواحد، وإنما يتعداه إلى تشكيل علاقات مع نظائرها في نصوص أخرى، فالعلامة داخل نطاق النص الواحد تقوم بعدد من الوظائف:

- وظيفة في سياقها الضيق (على مستوى الجملة الواحدة، أو المشهد السردي الواحد)، في الغالب تؤدي العلامة وظيفتها في نطاق الجملة النحوية، منتجة دلالتها بقدر ما يمنحها سياقها النحوي وموقعها الإعرابي، كأن تكون فاعلاً: "**كانت تلهث جريا**"[٢] في إسناد الفعل للذات اللاهثة (الأنثى)، أو مفعولاً به: "**حتى تتسلل حزمة ضوء؛ لتترك بقعتها على روحي كلما حضرت في الذاكرة**"[٣]، في إحالة الفعل على بقعة لها رمزيتها الدالة على آثار الأحداث في الروح، وتكاد هذه الوضعية (وضعية المفعول به) تكون الوضعية الأكثر تداولاً في النصوص؛ كشفًا عن موقع الأنثى في مجتمع خارج النص تحيل إليه كل النصوص في تعبيرها عن واقع المشهد الاجتماعي الذي تستلهمه التجربة السردية في جانبها الأنثوي؛ مما يجعل من تتبع العلامة

(١) العلامة السردية مصطلح إجرائي يعتمده البحث للوقوف على عدد من الوحدات السردية الدالة التي تكتسب طاقاتها الدلالية من قوتها الذاتية أو من تكرارها وتواترها في سياق نصوص الكاتبة محل الدراسة.

(٢) أنثى الغمام، ص٧.

(٣) زكية العتيبي، رسائل متعثرة (دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م)، ص٢٧.

وسيلة قادرة على اكتشاف الدلالة النصية للعلامة في تدرجها من سياق الجملة إلى سياق النص، وهو ما يتأسس على طرح العلامة في خدمتها لسياقها ومعناها، فالألفاظ خدم للمعاني حسب طرح عبدالقاهر الجرجاني[١].

- وظيفة على نطاقها الواسع (على مستوى النص الواحد)، حيث تجتمع مجموعة العناصر الموزعة في النص أو الأبرز فيه لإنتاج دلالتها، كاشفة عن دورها في تشكيل النص وفق تصور يستهدف توجيه المتلقي إلى المناطق الدالة في النصوص بكاملها، (كما نجد في مجموعة العلامات من مثل: الرجل -الأنثى- التفاصيل، وغيرها من العلامات سردية).
- وظيفة على نطاقها الأوسع (على مستوى نصوص متعددة)، وتعد مفردة الأنثى خير دليل على حركة العلامة السردية صعودًا من السياق الضيق إلى الأوسع، وهو ما يجعل من النصوص نصًا واحدًا مترامي الأطراف، يتسع لمجال حركة له حيويته في سياق نصوص الكاتب الواحد، وما تنجزه الكاتبة بطريقتين متتاليتين لتوسيع عالمها المسرود، **أولاهما**: تعدد العلامات السردية وقدرة الساردة على شحنها بما يكتنز نظامها السردي الفاعل، **وثانيتهما**: قدرة هذه العلامات على توسيع أفق التلقي عبر التكرار والتعالق والربط بين العناصر المختلفة والسياقات المتعددة، والحوافز السردية؛ حيث العلامة

---

(١) يقول عبدالقاهر الجرجاني: "إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"، عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر (مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م)، ص٥٤.

تحقق وجودها عبر سياقها وعبر ارتباطها بنظائرها أو مخالفتها لهذه النظائر.

العلامة السردية تبدأ من مستوى المفردة اللغوية بوصفها علامة دالة وصولاً إلى مستوى النص في كليته، أخذًا في الاعتبار أن العلامة تؤدي وظيفتها عبر سياقات متعددة تكون فيها: مقصودة لذاتها أو للمعنى الذي وضعت له - تكون مقصودة لغيرها -متصدرة النص بوصفها عنوانًا- آخذة موضعها في المبنى السردي (وصفًا - سردًا - حوارًا).

فإذا كانت الكتابة عالمًا من العلامات يبدو منغلقًا حتى تقاربه القراءة الباحثة عن مفاتيحه عبر مجموعة العلامات، وكلما أمعن القارئ في تفاعله مع النص مخلصًا في قراءته، تعددت المفاتيح، وانفتح قصد المؤلف. (فكل قراءة داخلة في قصد المؤلف). فالقراءة: "نظرة داخلية وتوسع لا نهاية له للوعي نفهم فيها شيئًا فشيئا أجزاء من العلاقات اللانهائية التي يحتويها النتاج الأدبي"[(١)]. وفعل القراءة إن لم يكن قادرًا على الكشف عن خصوصية الأداء فإنه يكون ضربًا من السطحية الخانقة للنص.

تقارب القراءة مجموعة النصوص اعتمادًا على مجموعة من العلامات السردية الأبرز في سياق تجربة الكاتبة السردية، آخذة من العلامات القدر الذي تسمح به مساحة التناول وآليات الطرح.

على مجموعة من التفاصيل تتأسس العلاقات بين الأشياء، فالعلاقة بين البشر، وبين الطبيعة وبين جميع الكائنات ما هي إلا مجموعة من التفاصيل المشكلة لهذه العلاقة، والمنظمة لها والضامنة لبقائها، والمنتجة دلالتها، مانحتها

---

(١) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م)، ص٣٠.

قيمتها الفنية ونظامها الجمالي، وحسب قدرة الكاتب على توزيع العلامات أو إدراجها في مواضعها الأنسب، أو حسن اختيارها، يمكن لكل ذلك أن يكون معيارًا للحكم على قدرات الكاتب أو عمق العمل، حيث تكون التفاصيل مادة خامًا ينحت منها الكاتب نصه، ومجموعة من الألوان التي يحسن التصرف في مواضعها وفق رؤيته الفنية؛ ولأن النصوص مساحة حياة للتفاصيل:

"**حب كنا صغارًا عندما حذرونا منه. شكوا. فتشوا. استرقوا السمع. وعندما كبرنا تعرف هو علينا. ترك كل شيء. واختبأ في قلوبنا**"[١]، يجمع النص عددًا من التفاصيل تفاصيل حركة: بين الصغير والكبر - التحذير، الشك، التفتيش، التنصت، وهي في جملتها تفاصيل سردية تجعل للنص منطقه في التعريف بما يستهدفه بدءًا. بالعتبة النصية الدالة (حب) حين يطرحه النص نكرة دالة على الشمول والتنوع فلا يحدد نوعه بالتعاهد بين السارد والمتلقي بأنه الحب في معناه الضيق (حب الرجل للمرأة أو العكس)، حيث تراهن تفاصيل الإنشاء على توسيع المفهوم الذي يعمل المجتمع على تضييقه والتضييق عليه عبر محاولة طرده من القلوب أو التخويف منه، لكنه في النهاية يخرج من دائرة التنكير المتعمدة إلى دائرة التعريف بنفسه حين يتعرف على القلوب ليستقر فيها، منتجًا مفارقته الخاصة التي يقوم عليها النص بالأساس، ومتمردًا على السلطة الجمعية للكبار وقد مارسوها زمنا على الصغار.

يفرض الحب قيمة تتبناها الساردة مؤمنة بها وبوجهة نظر من يؤمن بها "الحب اهتمام، وأن "الحروف تموت حين تقال"، علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في

---

(١) رسائل متعثرة، ص٨٧.

اهتمام، في قصيدة خالدة، تفصلها على مقاسي في قلبك"[١]. التناص مع نزار قباني يحمل تأكيدًا لاعتناق الساردة لوجهة نظر الآخرين، وهو نوع من المودة أو التصالح مع الآخرين عبر أفكارهم، يغذي قيمة الحب ويعلي من شأنها، ويجعل منها نموذجًا عمليًا يليق بنا الاقتداء به، والأخذ بما يحث عليه، وما يمثله من قيمة إنسانية، والنصوص تتعامل مع الحب بمعنييه الأساسيين، المتداولين في دائرتين تتداخلان وتتماسان وتتعايشان: الدائرة الأضيق، دائرة الحب بوصفه علاقة بين رجل وامرأة، دائرة الحب بوصفه علاقة بالحياة والعالم والقيم، الدائرة الأولى تفضي إلى الثانية وليس العكس، لذا تتجلى الدائرة الأولى بصورة تتواتر حتى تصبح قانونًا للحياة الإنسانية، رافعًا من شأن المرأة بوصفها نموذجًا للتسامح، وبوصفها مساحة لتراكم المشاعر وتداخلها وطغيانها: "أحار؛ كيف أحرر حبي لك من غضبي عليك! وأنا التي لا تعرف كيف تفصل بين هذين الشعورين إلا بعد أن تفجر سخطها في وجهك، ومهما كانت ردة فعلك أسامحك وأندم، وربما أعتذر أيضا!"[٢].

إن النص السردي في مجمله ما هو إلا عملية إدارة التفاصيل؛ تفاصيل الإنشاء، وتفاصيل السرد، وتفاصيل إدارة المشهد السردي في كليته، تتعدد التفاصيل إلى ما لانهاية، ولا نملك إلا الوقوف على بعضها؛ كشفًا عن طريقة إدارتها.

---

(١) رسائل متعثرة، ص٤٢.

(٢) رسائل متعثرة، ص٢٢.

الرجل

يتواتر ظهور الرجل بوصفه علامة لها حضورها في نصوص الكاتبة وفق سياقين: **سياق مباشر** تظهر فيه المفردة صريحة تلتزم صيغة الإفراد أكثر مما تلتزم صيغة الجمع بوصفها علامة لغوية تتدرج في ظهورها بين المجموعات القصصية للكاتبة: أنثى الغمام (أربع مرات) -هطول لا يجيء (ثلاث مرات)- رسائل متعثرة (اثنتا عشرة مرة)، وهو ما يلتقي مع الحضور المباشر لعلامة الرسالة توازيًا، وفي سياق غير مباشر يتكرر حد صعوبة إحصاء مرات حضوره؛ حيث يتولى الخطاب الإشارة إليه عبر ضميري الغائب والمخاطب.

عبر نصوص الكاتبة يأخذ الرجل ثلاث حالات سردية أساسية (تتفرع عنها حالات أخرى فرعية): المسرود عنه، المسرود له، المسرود به:

١. **المسرود عنه**: بوصفه موضوعًا للسرد؛ استثمارًا لحضوره في النصوص (معظمها)، وحضوره في سياق النظام الإنساني خارج السرد، فهو الرجل، وهو الزوج، وهو الحبيب، وهو رمز القهر، وهو المنافس، وهو المحرك للقلب، الداعم، المحبط، إنه مزيج من الشخصيات المتناقضة حينًا، المتآلفة حينا، الواهبة بعض الوقت، المانعة أو السالبة حينًا آخر. تنويع متعدد تطرحه النصوص لا يستعصي على التأليف ولا يصعب على الإدراك، ولا يغمض عن الفهم، يمكنك متابعته من الضمائر المختلفة التي تحيل إلى الرجل بشكل مباشر أو غير مباشر، كما يمكنك أن تراه في النصوص المروية بضمير المتكلم في كشفها عن الأنثى الساردة، والرجل هنا يأخذ حالتين:

- **داخل النص**: حيث يكون الرجل مطروحًا في النصوص المروية بضمير

الغائب عن الرجل وهي علامة تتكرر اثنتين وستين مرة : منها (ثماني عشرة مرة في المجموعة الأولى) : فيض – احتراف – عابرات – ميلاد الألم – مثالية – جبن – أحاديث الصمت – للكلمات أرواح – الفشل قبل التجربة الأولى – تفاصيل صغيرة – بكاء الوجع – الغريب – أحياء – أطلال – نزاهة – وفاء – التمثال – جزء من القلب مفقود، وعشر مرات في المجموعة الثانية: خيبة وحزن – مراوغة – دنجوان – دهسة – ذاكرة الآباء .. ذاكرة خضراء – شهرة – تضخم – لصوص نت – غضب الرجال – تسول، وأربع وثلاثون مرة في المجموعة الثالثة : قلوب قريبة – قاطف الأرواح – حاسة سادسة – كوب الشاي – سعادات عابرة – جهد مهدر – جريمة ناعمة – عداء – تقية – قصاص – قدر – وحدة – ضحايا – مبكى – مشاكسة – مأزوم – هجرة – فقاعة – رضوض – تهميش – سخرية – حسرة – بريق – قبلة – كدر – سواد – غي – حرية – لاجئ – فرص عابرة – عبء – نقص – حاجز – ترويض. وفي كثير منها يكون الضمير مطروحا منذ الاستهلال السردي الأول في النص: "سار إلى طموحاته بهدوء وسلام"[(١)].

- **خارج النص**: حين يذكر صراحة ضمن الخطاب السردي مخصوصًا بصيغة تحيل تعريفًا، وتأويلاً، وهي صيغة تبدأ من العتبة الرابعة من عتبات المجموعة الأولى، عتبة الإهداء في إحالتها إلى الرجل خارج النص/ داخل الحياة عبر النص على رجل له مواصفاته الخاصة: "إلى الرجل (السامي) الذي علم أنثاه معنى السمو، إلى الأنثى (السامية).."[(٢)]

---

(١) زكية العتيبي، هطول لا يجيء (تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٦م)، ص٨.

(٢) زكية العتيبي، أنثى الغمام (دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م)، ص٥.

ثم تتكرر ثلاث مرات على مدار النصوص جميعها ، في قصة "رجل": الرجل الحقيقي يأتي العنوان نكرة، يكتسب تعريفه (أي يحصل على درجة من الترقي) عبر هذه المقولة التي يأخذنا إليها استهلال السارد: "الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلاً حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه"[١]- وفي قصة "براءة" من المجموعة الثانية تتبلور فكرة الخبرة التي تستمدها الساردة من امرأة أخرى: "علمتني أن بعض الرجال الذين يحبون بصدق قد لا يحسنون الكلام المباشر، لكنهم يتقنون صب قوالبه في اهتمام"[٢]، وفي قصة "ارتباك": "الرجل إذا أحب خان!، وإذا لم يحب خان!"[٣].

وهي نصوص تكون بمثابة النصوص/ الرسائل المرسلة للرجل خارج النص كاشفة عن رؤية الأنثى له، رسائل تحملها الساردة بوصفها المتحدثة الرسمية باسم النساء الممتلكات قدرة على تفسير شخصية الرجل أو صاحبات الخبرة في التعامل معه من تجارب حصلت الأنثى بها خبرتها الإنسانية.

٢. **المسرود له**: داخل النصوص حين تأخذ الساردة وضعية المخاطب للآخر/ الرجل المطروح عبر النص معبرًا عنه بضمير المخاطب، يتكرر أربع مرات، ثلاث منها في المجموعة الأولى: رجل -حصار- انسلاخ، ومرة واحدة في المجموعة الثانية: الرسالة الأولى، وفي هذه الحالة يكون الرجل معنيًا بالخطاب بشكل مباشر، يتوجه إليه الضمير وتعنيه اللغة في صياغتها،

---

(١) أنثى الغمام، ص١٣.

(٢) رسائل متعثرة، ص٤٢.

(٣) رسائل متعثرة، ص٦٤.

ويتفرع منها حالة غير مباشرة تجعل من النصوص جميعها خطابًا موجهًا للرجل بوصفه متلقيًا ضمنيًا، وبوصفه أنموذجًا متلقياً للأمومة، اعتمادًا على أنثوية السرد، ومن زاوية انتماء النصوص للأنثى؛ مما يجعلها مادة لها طابعها المؤثر في تشكيل الوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي يعد خصوصية من خصائص الخطاب الأدبي عامة والأنثوي خاصة[١].

إن طريقة للقراءة تعتمد على الربط بين ثلاثة نصوص على سبيل المثال: رجل –حصار– انسلاخ، تلك النصوص المتوالية في سياقها النص، والجامع بينها عدد من الروابط النصية المتمثلة في:

- ضمير الخطاب الموجه للرجل، على التوالي: "**قرأت هذا المساء مقولة ذكرتني بك**"[٢]، "**منذ أن استيقظت، وأنا أهرب منك إليك ولا أجدني**"[٣]، "**بدأت تخشى انسلاخي عنك؟!!**"[٤].
- الرجل بوصفه علامة حاضرة في الحوار الثنائي بينهما (الساردة والرجل)، ذلك الحوار الكاشف عن مساحة من الصراع (المحتمل والطبيعي) بينهما.
- الحالة الإنسانية التي تتضمنها النصوص في ثلاثيتها، وهي حالة خاصة للعلاقة في جانبها الإنساني بين الرجل والمرأة.

القراءة بهذه الصورة تمثل نوعًا من الكشف عن طبيعة النص السردي في

---

(١) يمكن العودة إلى النسوية في جانبها النظري وإلى شهرزاد في جانبها الجيني بوصفها واحدة من أصول الخطاب السردي النسوي.

(٢) أنثى الغمام، قصة "رجل"، ص١٣.

(٣) أنثى الغمام، قصة "حصار"، ص٤٢.

(٤) أنثى الغمام، قصة "انسلاخ"، ص٤٨.

حبكته من حيث التركيب، وفي مضمونه من حيث الدلالة.

٣. **المسرود به**: ويأخذ الرجل حالتين: **الأولى**: حالة الرجل بوصفه تقنية تستخدم لإقامة النصوص سرديًا وفنيًا، حيث الرجل ليس موضوعًا بقدر ما هو تقنية تتكشف من اللغة. والخطوط الفنية في تشكيلها للجمالي في النصوص، الساردة هنا تحكي (بالرجل) ولا تحكي (عن الرجل)، وشتان بين حرفي الجر في دلالتهما على عمل السارد وطبيعة نصه، فالرجل من حيث هو مفردة لغوية توظفها الساردة لإنتاج الدلالة في اعتمادها على المفردة عبر سياقاتها المختلفة، كأن تكون المفردة عنوانًا أو فاعلاً لجملة فعلية أو مفعولاً به وغيرها من أشكال توظيف المفردة لغويًا وصولاً لدلالة ما، **الثانية**: حالة ضمير المتكلم: حيث تمنحه الساردة فرصة التعبير عن نفسه معتمدة ضمير المتكلم مرة واحدة، في قصة "الرسالة الثانية/ اعترافات متأخرة" من المجموعة الثانية. وليس بعيدًا عن التأويل ذلك العنوان الثاني (المفسر غالبًا) ذلك الحامل معنى الاعتراف المقر به (على مستوى عناوين النصوص تكاد مفردة "الاعتراف" بوصفه علامة لغوية تنحصر في هذا العنوان دون غيره من العناوين)، وعلى مستوى النصوص جميعها تكاد العلامة تختفي من عالم الساردة، وقد استبدلته بمفردة "البوح" حين أدرجتها في واحد من النصوص المكتوبة بوعي الكاتبة لا بوعي الساردة، أعني إهداء المجموعة الثانية من نصوصها: "**لكل الذين يؤمنون بأن البوح الحر، هو سجية الروح الحرة، لكل الذين ينأون عن تعليب الإبداع في القوالب الجاهزة**"[(١)]، وهو ما يعني النص على علامتين ترتبطان تمام الارتباط:

---

(١) رسائل متعثرة، ص٥.

البوح- الإبداع، استنادا إلى فهم يقوم على رفض القوالب الجاهزة، والإيمان بالبوح الحر بوصفه رفضًا لها، وهو معنى تتعدد دوائره متسعة بمعناه متجاوزًا رفض القوالب الجاهزة في الإبداع إلى رفضها في كل مناحي الحياة الإنسانية.

وفي هذا الجانب تتضافر الحالات جميعها في تشكيل الصورة في حدها الأقرب، صورة الرجل بوصفه قاسمًا مشتركًا في النصوص، وفي حدها الأبعد (عمقًا) بوصفه شخصية يمكن رؤيتها بشكل محايد شريطة تخليصها من هذه العلاقة القائمة بين نوعي البشرية (الذكر، والأنثى). ولأن هذا ليس متحققًا على مستوى النصوص كما هو على مستوى الواقع خارجها؛ فإن الصورة المحايدة تبدو مستحيلة التحقق؛ إذ ليس هناك نص يحقق ذلك وإن ادعى.

الأنوثة

تفرض الأنوثة نفسها مبكرًا بوصفها علامة نصية تطرح نفسها منذ العتبة الأولى في مجموعات الكاتبة المتوالية، وهي المنطقة التي يؤثر فيها اسم المؤلفة (في دلالته على الأنوثة)؛ حيث يكون العلامة الأولى الدالة نصيًا على وجود الأنوثة، وهو ما يحدد مسار التلقي وخاصة عند هؤلاء المتلقين الذين يضعون في الاعتبار خاصية الكتابة الأنثوية وتفردها بما يميزها من كتابة الرجل، ويمكن للمتلقي ملاحظة التغير الحادث في موقع اسم المؤلفة في تصدره المتكرر للمجموعات، آخذًا صورتين:

- **الأولى**: مسبوق بعنوان المجموعة، ويكون تاليًا للعنوان مرتبطًا به عبر طريقة تبدو واقعية في الأولى، متخيلة في الثانية، ففي المجموعة الأولى يكون اسم المؤلفة بمثابة الخبر للعنوان الذي يأخذ صورة المبتدأ: **أنثى الغمام.. زكية محمد العتيبي**، مما يجعل الرابط بين العتبتين رابطًا بين علامتين متواشجتين في الظاهر (التركيب النحوي)، والباطن (التأنيث القائم بين العلامتين)، وفي العتبة الثانية تبدو العلاقة متخيلة تعتمد في تأويلها وفق احتمالين: رسائل متعثرة إلى زكية العتيبي (فيكون اسم الكاتبة مرسلاً إليه؛ مما يجعلنا في حالة بحث عن المرسل)، أو رسائل متعثرة من زكية العتيبي (فتكون الكاتبة مرسلاً)، وهو الأقرب للتأويل؛ حيث الرابط قائم بين النصوص وكاتبتها، وحيث المنطق السردي يؤكد العلاقة، وهو ما تعضده حقوق الملكية الفكرية.
- **الثانية**: اسم المؤلفة سابق لعنوان المجموعة؛ مما يجعل من اسمها مخبرًا عنه بالعنوان، ويكون استحضار معنى العطاء في العلامة اللغوية (هطول) مناسبًا

تمامًا للأنثى في عطائها، سواء بما يطرحه النص، أو بما يطرحه السياق الثقافي بوصفه خبرات المتلقي قبل النص وقبل الاشتباك مع عالم الكاتبة المطروح عبر نصوصها.

في الحالتين لدينا علامة لغوية متكررة يكون لها تأثيرها في التأويل والتلقي معا، إذ يرسخ في ذهن المتلقي أن هناك علامة سيكون في حاجة لها هناك داخل النصوص، علامة ستكون بوصفها مفتاحًا نصيًا، يتيح له مقاربة العالم، كما سيكون عليه جمع العلامات المشابهة، المعضدة لاستكشاف التفاصيل والموظفة العلامات في سياقها السردي المطروح اعتمادًا على الأنوثة بوصفها علامة أساسية في تشكيل علامات النص: "إن توظيف الأنوثة في القول السردي، وبالتالي استثمار طاقة" الأنوثة الساردة "في الكتابة الإبداعية المتخيلة، لا يأتيان إلا ضمن مستويات متدرجة تحضر فيها ذات المرأة كمؤلفة، ومن ثم كمؤلفة ضمنية، وبالتالي كراوية جزئية أو راوية كلية الحضور أو مشاركة في الحدث"[(١)].

منذ المجموعة الأولى، بالأدق منذ العتبة النصية الأولى في القصة الأولى من المجموعة الأولى، "**أنثى الغمام**"، غير أن العلامة تتجاوز لغويتها إنتاجًا لمجموعة من الدلالات المطروحة عبر النص الأول الذي يأتي تعريفًا وشرحًا للعنوان:

"أنثى الغمام"

كانت تلهث جريًا إلى مشارف التحنيط دون علمها!

خرجت من مهب التقليدية تتراكض معها أنوثة عذرية تشيد من حطام الذاكرة عالمًا لن تطأه قدماها!

---

(١) د. رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية (دار التنوير، بيروت، ٢٠١٣م)، ص٢٢.

ناضلت كالأخريات، إلا أن نضالها انتهى بانهيار تحت أنقاض العرف!"[١].

بين عنوان المجموعة وعنوان القصة الأولى فيها يعبر المتلقي على نص متكرر، يؤكد نفسه بالتكرار أولاً، وبالمعنى القائم في النص الأول ثانيًا، ومثلما هو عالم الساردة المطروح في بكارته، يطرح النص العلامة الأولى في عذريتها تأكيدًا على البكارة بمعناها المجازي في الحالتين، العتبة في تصدرها المجموعة تفرض سلطة دلالتها على عالم النصوص بكامله، وفي تصدرها للقصة الأولى.

يتشكل النص سرديًا من ثلاث فواصل، يستهل كل منها بفعل:

- **كانت تلهث** جريًا (الفعل الماضي الناقص كونه يدل على تأصل الحدث / اللهاث إلى مشارف التحنيط دون سابق معرفة أو دون معرفة مساندة يكون لها وظيفة الواقي من الوقوع في التحنيط بكل ما تمثله العلامة من دلالة).
- **خرجت** من مهب التقليدية - تتراكض - تشيد (العذرية) - لن تطأه.
- **ناضلت** كالأخريات - انتهى نضالها، ولا يفوتنا المساحة الزمنية (القصيرة) الفاصلة بين النضال وانتهائه.

أما دلاليًا فيأتي النص اختزالاً لتجربة الأنثى في مجتمع يصر على الحياة بين مشارف التحنيط ومهب التقليدية، الأنوثة بمعناها الثقافة، بكونها ثقافة متجذرة في عقل المجتمع العربي تتسع مساحتها في بقعة وتضيق في أخرى، تظل مختفية في عقل المجتمع زمنًا، وتعلن عن نفسها في أبسط المواقف، كاشفة عن ثقافة المجتمع في رؤيته للأنثى، والنصوص تضعنا إزاء هذه الرؤية من منظور المرأة حين تجتهد

---

(١) أنثى الغمام، ص٧.

في الخروج من مهب التقليدية، محاولة استثمار الحطام، حطام الثقافة المتأصلة في الذاكرة، مما يعني أنها ليست قانون حياة بقدر ما هي بقايا الماضي الذي كانت له ظروفه ودوافعه، وكانت له ثقافته التي يجب ألا ننسخها لنفرضها على الحاضر بما يتسم به من سمات العصرية والانفتاح على العالم دون التخلي عن منظومة القيم الإنسانية النبيلة، وفي مقدمتها النضال نحو التغيير، والطموح للتخلص من الجمود الذي يضع الإنسان في قالب واحد يكون بمثابة القيد على تطلعاته وأحلامه، ولكن قيمة النضال تنتهي تحت وطأة العرف لتبدأ المحاولة السيزيفية[١] من جديد متكررة مع حركة الزمن، ومع كل محاولة للخروج من الدائرة (الواقعة أيضًا تعني كل محاولة لإعمال العقل أو تجاوز الأعراف السائدة حتى ولو كانت غير عصرية أو غير منطقية).

سلطة العتبة الأولى لا تتوقف عند المجموعة الأولى وما تتضمنها من نصوص تشكل العالم، وإنما تؤسس لدلالة ممتدة توجه المتلقي إلى دال سردي يتشكل من ثلاث عتبات متتالية زمنيًا، ترتبط متماسكة نصيًا:

أنثى الغمام (تكتب) رسائل متعثرة (من أجل) هطول لا يجيء

دون أن نفرض فعل الكتابة أو دون أن نبين السببية لها أو لنتائجها يمكن

---

(١) سيزيف أو سيسيفوس الماكر في الميثولوجيا الإغريقية، غضبت عليه الآلهة زيوس، فعاقبته بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي.
انظر:
- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية (مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م)، ص٢٢٨.
- ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن (منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣م).

قراءة العتبات مجتمعة (تأكيدًا للقراءة المثالية في مقاربتها المجموعات كلها بوصفها مجموعة واحدة)، حيث القراءة نوع من الربط بين النصوص عبر عتباتها الكبرى (عناوين المجموعات) مع احتفاظها بحق الترابط عبر العتبات الصغرى، أو الوقائع والأحداث والخيوط السردية داخل النصوص نفسها، ويمكننا مكاشفة ذلك أو الوقوف عليه عبر سمات أسلوبية تتأسس عليها الدلالة، منها:

- تتجانس العتبات في بنائها (التشابه في التركيب والتشابه في نوع العلامة)، فكل عتبة مكونة من علامتين لغويتين: الأولى من مضاف +مضاف إليه، الثانية من الموصوف + الصفة، الثالثة من موصوف + جملة صفة.
- تتميز العتبة الأولى بالإضافة، وبكونها الفاعل الدلالي المنتج للرسائل المنتظر نتيجتها (الهطول)، وبكونها العلامة المكتسبة خاصية المعرفة تخلصًا من النكرة، وهو ما يعني محاولة الخروج من حالة التنكير التي تفرضها الأعراف الاجتماعية إلى حالة التعريف التي تعد نظامًا للتحقق الاجتماعي.
- خلو العتبات (بخاصة الأولى والثانية) من الفعل، ويحل في الثالثة منفيًا بأداة النفي في شموليته الماضي والحاضر.

تفرض العلامة وجودها عبر انتشارها بعناية بين نصوص المجموعات مع تنوع دال يمنح كل منها قوته الدلالية منفصلاً، متصلاً:

- في المجموعة الأولى: الأنثى (ص٢٠) -شراسة أنوثتها الطاغية (ص٤٤)- الأنثى الوحيدة التي أحبته (ص٤٧).
- في المجموعة الثانية: أنثى العاصفة (ص١٩)- أنثى صباحية (ص٤٨)- أنثى مرئية (ص٨١).
- في المجموعة الثالثة: أنثى استثنائية (ص٢٢) — يتعرف على كل أنثى

(ص٣٣)- أنوثتها طاغية (ص٣٥) — أنثى رقيقة (ص٧٢) .

بشكل متوازن تقريبًا (ثلاث مرات في كل مرة، وأربع مرات في المجموعة الثالثة) تتكرر العلامة اللغوية، تتميز فيها صيغتان متشابهتان تمامًا عبر سبيكة المضاف والمضاف إليه (أنثى الغمام — أنثى العاصفة)، في دلالتها على النوع أولاً وفي تقاربها عبر الدالين (الغمام - العاصفة)؛ طرحًا لعدد من الدلالات السلبية: الغموض — الاضطراب، والإيجابية: النعومة والوعد بالخير — القوة، ثانيًا.

بشكل خاص تطرح العلامة دلالتها كاشفة عن معانيها عبر مفردة ثانية (تتزاوج معها) بالإضافة مرة، وبالصفة مرة ثانية؛ تأكيدًا لحقيقة أن الأنوثة لا تتفجر منفردة، وأنها لا تعطي معناها المتعدد حال انفرادها، وهو معنى وجودي يتأكد عبر النصوص في خطابها للآخر أو في اشتباكها معه، وهو ما يؤكده سؤال كاشف: ماذا يحدث حال وجود الأنثى وحيدة؟، إن خللاً وجوديًا تطرحه النصوص حين تصور الأنثى في هذه الحالة (راجع النصف الأول من نصوص المجموعة الثانية، مجموعة الرسائل تحديدًا).

التفاصيل

تصدر الكاتبة مجموعتها الثالثة بنص مكثف، دال، سردي، شعري:

"حتى التفاصيل المهمشة، يسعدها أن تعبرها بقعة ضوء"[(١)].

يكتسب النص كثافته؛ تكوينه الموجز على مستوى البناء النحوي (تركيبان يرتبطان بعلاقة نحوية)، ويكتسب سرديته كونه حدثًا مسندًا إلى فاعل دلالي، ولكونه يحقق علاقته بالنصوص جميعها من زاويتين: تصدره النصوص أولاً، وارتباطه معها عبر تحقق العلامة اللغوية (التفاصيل) لوجودها في تسعة نصوص من مجموع تكرارات اثنتي عشرة مرة في نصوص الكاتبة جميعها. ويكتسب شعريته من صيغته المجازية القائمة على الاستعارة، مما يمنح العلامة طاقة مضاعفة لتكون واحدًا من مفاتيح قراءة نصوص الكاتبة.

التفاصيل المهمشة، الهامش خارج النص متن داخله، والتهميش رؤية تفرض على الأشياء موقعها في الهامش، ولكن كل هامش قد يكون متنًا عندك، والعكس صحيح.

"التفاصيل " واحدة من مفاتيح قراءة عالم زكية العتيبي، غير أنها تفرض وجودها عبر صيغتين:

١. **الصيغة المباشرة** (المعجمية): تتجلى عبر مفردة "**التفاصيل**" التي تتكرر بعد تصدرها في النص السابق (١١) إحدى عشرة مرة في النصوص جميعها:

- "تفاصيل صغيرة"[(١)].

---

(١) هطول لا يجيء، ص٥.

- "أعرف كيف أذيب تفاصيلي في كل الأقدار التي تعاندني"[٢].
- "أحب تفاصيلك العارية"[٣].
- "التفاصيل التي تضخ نفسها في ذاكرتي، تحيلني إلى سجن مأهول بك"[٤].
- "كل التفاصيل لم تغب أبدًا، وأشياء أخرى لن أخبرك عنها"[٥].
- "مازلت أحيك التفاصيل كأنها ما غابت قط"[٦].
- "سأرسم لطفولتي بعض التفاصيل التي نسيت أمي أن تخبرني بها"[٧].
- "هل تعلمين أنه من جردني من كل تفاصيلي، وسكبني في تفاصيله؟!"[٨].
- "حتى لا يتورط معها بتواريخ، تحيل التفاصيل إلى مناسبات تستحق الاحتفاء"[٩].
- "يطفئ بعض أوجاعه، بمشاركتها لبعض تفاصيلها التي لا يعبأ لها أحد"[١٠].

---

(١) أنثى الغمام، ص٢٧.
(٢) رسائل متعثرة ، ص١٣.
(٣) رسائل متعثرة، ص١٧.
(٤) رسائل متعثرة ص٢١.
(٥) رسائل متعثرة، ص٢٦.
(٦) رسائل متعثرة ، ص٣٤.
(٧) رسائل متعثرة، ص٥٤.
(٨) رسائل متعثرة، ص٦١.
(٩) رسائل متعثرة، ص٨٥.
(١٠) هطول لا يجيء، ص١٦.

- "اعتذر من كل التفاصيل التي لم تعد تعنيه، بعد أن كاشفها"[١].

تتنوع مواقع المفردة وسياقاتها محافظة على صيغة الجمع، وكونها تفكيكًا أولاً وتأكيدًا ثانيًا للمفردة المتصدرة العتبة النصية (التصدير) في بداية المجموعة، المفردة في وصفها بالتهميش نادر الدوران بمعناه المباشر في نصوص الكاتبة (ترد العلامة اللغوية بصيغتين: اسم المفعول "المهمشة"، والمصدر "تهميش" عنوانًا لواحد من نصوص المجموعة الثالثة[٢]، والندرة لا تعني مطلقًا ضعف الدلالة بقدر ما تعني فرض الوجود والمشاركة في إنتاج الدلالة على الرغم من قلة العدد، والكاتبة تمنحنا القدرة عبر هذه العلامات على الشعور بالتهميش خارج العالم، عالمها خلافًا لوجود الأشخاص والمعاني داخل العالم ممررة عبر النصوص؛ لاكتشاف نظام الحياة كما تقدمها من وجهة نظرها، وكما تراها شخوص الحكايات، حيث يمكن لتتبع المفردة في استقلالها أولاً، وفي ترابطها مع نظائرها ثانيًا، أن يطرح مجموعة الوظائف المنتجة لدلالتها السردية.

٢. **غير المباشرة**: تلك التي تبدو فيها التفاصيل دون أن تعبر عن نفسها صراحة، وإنما تعبر عن نفسها بصورة كنائية، تراها في كل النصوص الساردة للتفاصيل الصغيرة، وقد وضعت الساردة متلقيها مفهومها للتفاصيل حين عنونت واحدًا من نصوصها "**تفاصيل صغيرة**"؛ فجاء العنوان محددًا مفهومها للتفاصيل بطريقتين:

- **طريقة الاتفاق**: حيث التفاصيل تعني طرح مكونات السرد وحركات الخط الدرامي اللازمة لصناعة الحدث " **اختاره، وجعله ساعده الأيمن،**

---

(١) هطول لا يجئ، ص٦٦.

(٢) هطول لا يجئ، ص٤٥.

لأنه يعرف جيدًا أنه صاحب فكر خلاق رغم صغر سنه. استغل إبداعه حتى الرمق الأخير، وبعد أن امتص كل جهده الذي رفع من شأن تلك المؤسسة، أوسع سيرته ضربًا في غيابه حتى بهتت!" [(١)]، حيث النص يطرح تفاصيله السردية عبر مجموعة الأفعال المتوالية، كل فعل وملحقاته: اختاره - استغل - يعرف - امتص - أوسع - بهتت، ستة أفعال مسندة لفاعل واحد (متنوعة الأزمنة: ماض - مضارع دلالة على اتساع المساحة الزمنية لحدث الاستغلال)، والفعل الأخير (بهتت) مسند للسيرة الخاصة بالضحية المستغل (بالفتح)، تلك التي تبدو كأنها انهارت ذاتيًا بتأثير الأفعال الخمسة السابقة، وكأن الفعل نتيجة حتمية وطبيعية لهذه الأفعال؛ مما يجعل الجاني يبدو بريئًا من جرمه؛ يبدو إذ ظاهريًا غير مسؤول عن الفعل.

- **طريقة الاختلاف**، وتتجلى في المفارقة القائمة في معنى التفاصيل، وتحديدًا في وصفها بالصغيرة كأنها لا تعني شيئًا ذا بال، وهو معنى يتأسس على مرجعية في الثقافة العربية المتداولة، حين تهون من قدر بعض الأمور خلافًا لمقصدها الحقيقي[(٢)]، وهي طريقة يمكن الاعتماد عليها في فهم المغزى إنتاجًا لوجهة نظر مغايرة لطريقة الاتفاق دون إلزام باعتماد واحدة من الاثنتين. ولك أن تأخذ وجهة النظر الفنية في طرحها لمفهوم التفاصيل، أو وجهة النظر الثقافية في طرحها للمفهوم نفسه بطريقتها الخاصة.

---

(١) أنثى الغمام، ص٢٧.

(٢) يحدث كثيرًا في ثقافتنا العربية على سبيل السخرية أمور لا يتقبلها العقل الجمعي، كأن يختلس أحدهم ملايين الدولارات فتجد من يقول مجرد فكة لوجبة عشاء، مما يجعل من السخرية القائمة على المفارقة نوعًا من المقاومة لفعل الاختلاس أو لغيره من الأفعال المشابهة.

السرد بوصفه مقاومة

كل عملية سرد هي نوع من المقاومة، وكل مقاومة تنمية لقدراتنا (قدرات الكاتب بوصفه مقاومًا الجمود بالفن والنسيان بالتدوين، والقبح بالجمال، وقدرات المتلقي حين يستمد كل ذلك ويضيف إليه من المعاني ما يهتدي به استكشافًا لذاته وتغييرًا لكيميائه، فكل نص لا يغير كيمياء متلقيه لا يعول عليه)، ويكون للعلامة السردية أثرها في إبراز المقاومة، والتأكيد عليها. والمقاومة تباشر عملها وفق منظورين:

- **منظور عام**، منظور الكتابة بشكل عام حين تحقق فعل تحقق المنتج والمتلقي، وهو ما يخص عملية الكتابة بشكل عام، الكتابة بوصفها نشاطًا إنسانيًا، يستهدف تخليد المفاهيم، وترسيخ القيم قبل تخليدها، فالقراءة عملية متجددة لا تتوقف وكل نص يبث قيمة فهو يعمد إلى إطلاقها لقارئ لم يأت بعد، وكل نص منشور هو تحرير له من قيود الزمن، زمن التلقي في مساحة زمنية بعينها. وكم هم مساكين أولئك الكتاب الذين يبحثون عن قارئ في عصرهم أو يعتقدون أن نجاحهم يتوقف على توفر أكبر عدد من القراء في عصرهم، فكل عمل إبداعي مؤجل المعنى دون تحديد لموعد القراءة الأوفى، فلم يأت من يقول الكلمة الأخيرة في أي نص بعد؛ لذا تظل الكتابة عملية تحريض دائم على الاكتشاف، تحريض مادامت هناك قيامة للعلاقة بين المرسل والمستقبل على أرضية من النص.
- **منظور خاص**، هو منظور المرأة الساردة أو الأنوثة الساردة على حد تعبير

رسول محمد رسول[1]؛ حيث تمثل الأنوثة أو الأنثى الساردة حضورها بوصفها علامة ليس بإمكاننا تجاوزها في سبيل التأويل النصي، وهو حضور يتبلور في مظهرين متتاليين، أولهما: ذلك المظهر الممتد من الساردة الأولى، شهرزاد، بوصفها المرأة الأذكى، والساردة الطبيبة، والمقاومة الأولى في تاريخ معرفة الإنسان السرد وتوظيفه، شهرزاد حواء السرد. وكما أن جينات حواء وصفاتها تسري في دماء كل بنات جنسها، فإن كل ساردة جديدة تنتمي جيناتها إلى الساردة الأم، وفق هذا المنظور يعمل السرد على تنمية الوعي الإنساني بفعل المقاومة، وكل مقاومة تتطلب تنمية العوامل القادرة على المقاومة، قوة الوعي وقوة الروح وقوة النفس، فالمقاومة ليست يأسًا وليست نوعا منه، والمقاوم يمتلك من عوامل القوة أكثر مما يمتلك من عوامل الضعف، وثانيهما: عصري يخص شجاعة الإبداع في زمن تفسد فيه عملية التلقي حين نجد نقادًا يربطون بين شخصيات النص وشخصية المؤلف بوصفه مرجعية للشخصية، وبوصف الشخصيات صورة للمؤلف؛ مما يقيد حرية الإبداع بدرجة ما، وبخاصة عند الكاتبة بوصفها فردًا يعيش في ثقافة متحفظة

---

(١) يجتهد رسول محمد رسول في تعريف المصطلح الذي لم يجد له تعريفًا مسبقًا بقوله: نظام السَّرد المتخيَّل وقد طبعتهُ بذرة الأُنوثة بطابعها الجوهري الذي لا ينفك ينطلق من النواة الأُنثوية الخاصة بكل امرأة مُبدِعة؛ النواة القابعة فيها، ويمضي في كل اتجاهات حضور كينونتها الأُنثوية الشاملة في النص المتخيَّل الذي تكتبه على نحو إبداعي كامرأة تمثل الأُنوثة لديها النواة أو اللُب Kernel أو الجينوم Genome أو البزرة Seed or Grain التي تطبع وجودها وظهورها وحضورها وتواصلها ونداءها في كينونة النص المتخيَّل سواء كـ «ذات» أو «موضوع»، كـ «أنا» أو «آخر»، كـ "جسم "Body" أو "جسد "Meta body"، كـ "ساردة" أو «مسرودة»، كـ «مرئية» أو «رائية»، كـ «فاعلة» أو «منفعلة» أو » مفعول بها".

- د. رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، ص٢١.

تغطي مساحة الوطن العربي بكامله[١]، وهو ما يجعل المرأة الكاتبة في حالة مقاومة دائمة لليأس من وضع المتلقي الأمور في نصابها الصحيح متحلية بشجاعة الإبداع: "الشجاعة ليست غياب اليأس، وإنما هي بالأحرى، القدرة على التحرك قدمًا على الرغم من اليأس"[٢]، وهو ما يعني بالضرورة حاجة المرأة الدائمة لتنمية ذاتها حتى يكون لديها القدرة على تنمية الآخرين أو تنمية المجتمع عبر الآخرين، تلك التنمية متعددة المظاهر، متوالية النتائج، متداخلة الطروح عبر نتاج الكاتبة:

- **تنمية وعي الرجل خاصة**: حين يكون السرد قادرًا على تقديم تفاصيل العلاقة أو ما يتجلى منها للوعي، وحين يكون السرد نوعًا من تحليل الذات الإنسانية، فإن نتيجة حتمية تتحقق ويكون على الرجل وقد كان مادة للتحليل بوعي الشريك المثالي (المرأة ممتلكة وعي الكتابة على اتساعه، والممتلكة رؤية موضوعية على قيمتها)، يكون عليه الإنصات لصوت الشريك عبر النص، ووعي النص عبر المتحدث الرسمي باسم الشريك.

إن تعبيرًا من مثل "الرجل الحقيقي" يتكرر مرتين بالطريقة نفسها (صفة وموصوف) لم يكن تكراره مجانيًا أو من قبيل المصادفة على مستوى النصوص، فالصفة في تلازمها للموصوف تدل على استمرار التلازم

---

(١) ليس هناك فارقًا بين بلد عربي وآخر، فمازال هناك نقاد (ناهيك عن القراء العاديين) يفسرون النصوص ربطًا بين المؤلف والنص، رافضين - بتعسف مبالغ فيه - مقولة "موت المؤلف"، ومضييقين مساحة حركة المؤلف، وخانقين مجال التأويل في النص.

(٢) رولو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل (دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م)، ص١٤.

ودوامه فالصفة ليست حالة عارضة[1]، وهي تعبر عن طموح الأنثى لما تحلم أن ترى عليه الرجل؛ لذا جاء الطموح متجاوزًا المجاز إلى الأسطورة: **الرجل الحقيقي هو الذي يجعل من طيفه رجلاً حين يغادر جسده، يقوم طيفه بمهامه على أكمل وجه**"[2]، وهي رؤية تتدرج مما هو واقعي إلى ما هو مجازي؛ تعبيرًا عن رؤية تتجاوز مجرد الواقع إلى عمق رؤية الذات في طموحها لتنمية وعيها وتطوير ذاتها.

(١) مقارنة بالحال فإن الصفة تعبر عن معنى التلازم، فالحال مؤقت يرتبط بوقت وقوع الحدث (الحال هيئة الفاعل أو المفعول وقت حدوث الفعل)، يُراجع: عباس حسن، النحو الوافي (دار المعارف، القاهرة، د. ت)، ج٢، ص٣٦٣-٣٦٤.

(٢) أنثى الغمام، ص١٣.

الرسائل

تنفرد الرسائل بتصدر عنوان المجموعة الثانية للكاتبة، وتستقل بالقسم الأكبر منها[١]، الرسالة تفترض مرسِلاً ومرسَلاً إليه، وتفترض داخل النص مرويًا عليه (المرسَل إليه) بوصفه منتميًا لمعيار الفواعل أو العوامل، وتتحرك الرسالة بوصفها علامة من الإطار المرسِل والمرسَل إليه في النص إلى إطار المرسَل إليه خارج النص مع ثبات المرسِل في كل مرة، حيث ذات الأنثى الكاتبة / الساردة هي من تقوم بعملية الإرسال الممتدة من الرجل داخل النص إلى النوعين (الرجل – المرأة) خارج النص، حيث تتحول الرسالة النصية من رسالة محددة مؤطرة بثنائية المرسِل والمرسَل إليه محكومة بنص الرسالة (الرسالة من حيث هي قصة)؛ لتتحول خارج النص إلى رسالة النص (القصة من حيث هي رسالة)، موسعة من مجال التلقي، ومضيفة على حيويته حين تخرج القصة عن كونها تخص ذاتًا واحدة متضمنة داخل النص إلى تحققها الإنساني بين الناس حين يجد فيها الآخرون أنفسهم، فلا تقف عند حد السياق النصي المحكوم بمقاطع النص وفي سياق تركيب مقاطعه.

تتكرر العلامة (الرسالة) تسع مرات موصوفًا لصفة على وزن اسم الفاعل (الأولى – الثانية – الثالثة .....) مطابقة موصوفها في التأنيث، ملتقية مع أنوثة

---

(١) قسمت الكاتبة مجموعتها ثلاثة أقسام:
- القسم الأول: قصص قصيرة لتسع رسائل متعثرة، (٧- ٥٦).
- القسم الثاني: قصص قصيرة، (٥٧-٨٢).
- القسم الثالث: قصص قصيرة جدا، (٨٣-٩٧).

القصة وأنوثة الساردة وأنوثة الكاتبة، منتجة مجالاً حيويًا من الأنوثة لا تخطئه عين المتلقي، ولا يصعب على فكره أن يجمع علامات الأنوثة في حضورها الدال، مشكلاً منها نسقًا خاصًا يعمل على تحقيق قدر من العمق في تدرجه من ظاهر العلامة إلى مستوياتها الأعمق.

تفترض الرسالة علاقة بين المرسل والمرسل إليه، والعلاقة لها مستويان: مستوى خاص يقوم على افتراض علاقة تحمل قدرًا من التعارف بين المرسل والمرسل إليه، وهو ما يجعل الأسلوب يميل على الخصوصية خصوصية العلاقة ومعرفة المرسل بعقلية المرسل إليه وطبيعته، ومستوى عام حين تتحول الرسالة إلى خطاب عام يتجاوز العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل. في المستوى الأول تكون المعرفة مسبقة بين الاثنين، وفي المستوى الثاني تتعدد أشكالها دون الاعتماد على المعرفة المسبقة، فالمعرفة تعتمد على التوقع توقع مستقبل ضمني ليس مرتبطًا بزمن ولا محددًا بمكان.

ثم تفترض الرسالة المكتوبة غياب المرسل إليه؛ مما يجبر المرسل على استخدام الرسالة وسيلة للتواصل، وهو ما يحتمل قطيعة بين المرسل والمرسل إليه، قد تكون قطيعة مكانية بسفر أحدهما أو قطيعة إنسانية؛ بحيث يجمعهما مكان واحد، ولكن يفتقدان التوافق المؤهل للتواصل، وقد يكون قطيعة زمانية بسبق أحدهما عن الآخر زمنيًا، وجميعها أسباب تفضي إلى مشروعية الرسالة، وهو ما يصب في مشروعيتها وفاعليتها بوصفها علامة على العلاقة في مستوياتها المتعددة التي تبدأ من المرسل، موسعةً مجال عملها، متجاوزة المرسل إليه المحدد نصًا.

تستهدف الرسالة مرسَلاً إليه بصورة مباشرة خلافًا للنص الذي يعتمد

مفهوم الرسالة بصورة مقنّعة، حيث يصبح السرد قناعًا للرسالة المفصحة عن نفسها فور اكتشاف أسلوب الرسالة ونظامها السردي، وبين عنوان النص (الرسالة ...) بوصفها جملة موجهة، تحمل مضمونها معبرة عنه بقوة التوجيه من الأنثى للرجل، وهي رسائل موجهة من طرف واحد تعبر عن القول بوصفه توثيقًا لفعل الاثنين: الرجل بفعله الخفي غير الظاهر، والأنثى بفعلها الظاهر بفعل الكتابة، الكتابة في شفافيتها وكشفها عن الأنثى، وكون الرسالة موجهة يحمل قدرًا من الإلزام بقبولها كليًا أو جزئيًا، فهي في النهاية إشارة تخاطب المرسل إليه داخل النص أو خارجه، إشارات تتضمن صيغًا لمخاطبة ذات / ذوات أخرى تتغياها الرسالة وتستهدفها العلامة: "تخاطبنا الإشارات في إطار شيفرات معينة، والصنف النصي شيفرة سيميائية" نتموقع" فيها بوصفنا "قراء مثاليين" من خلال استخدام "صيغ مخاطبة" معينة، ويمكن تحديد صيغ المخاطبة بأنها طرق تشييد العلاقات بين المتكلم والمخاطب داخل النص. لابد لمنتج أي نص، من أجل أن يقوم بالتواصل، أن يكون افتراضات عن جمهور مقصود"[1].

كل نص من نصوص الرسائل يتصدره عنوانان، عنوان أول يفضي إلى عنوان متوسط يتلو العلامة الأولى، ويسبق نص الرسالة، وهو ما يجعل من مجموعة العناوين المتكررة والموصوفة بالرقم على وزن فاعل، يجعل منها علامة الرسالة من حيث هي وسيلة أو نوع من أنواع التواصل بين شخصين اثنين، فيما يحيل العنوان المتوسط إلى القصة من حيث هي نص يتجاوز الرسالة ليكون عامًا متجاوزًا؛ كونها علاقة بين مرسل ومستقبل، وهو ما يجعل من النص نظامًا جامعًا بين القصة والرسالة، أو هو مزيج من خصائص الاثنين معًا.

---

(١) دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص٣١٤، ٣١٥.

تأتي العناوين المتوسطة لتحد من سلطة العنوان المتكرر الذي يقف عند حد تنامي الحدث عبر الرقم المتزايد، وتتولى العناوين المتوسطة إنتاج سلطة جديدة هي سلطة العلامة التي يطرحها العنوان في تواليه، ذلك التوالي الذي يتولى بدوره كسر نمطية تكرار العلامة الأولى (الرسالة) لصالح العلامة الثانية في دلالتها على الأنوثة عبر اختيارها من مفردات أقرب لروح المرأة منها لروح الرجل: تشريني - اعترافات متأخرة - أنثى العاصفة - صباحات مسافرة - ابتسامة عطر - قلب بين ضفتين - براءة - كاتبة - احتفال، وجميعها علامات تنتمي لروح الأنوثة، وتمثل مخزونًا معرفيًا لعالمها سواء على مستوى معجم النصوص في تكرار بعض المفردات أو إشارة العلامة اللغوية إلى الأنساق الثقافية المنتسبة لعالم الأنوثة .

الخاتمة

لقد كان لاشتغال البحث على العلامات في حضورها السردي أثره في الكشف عن مجموعة من النتائج يمكن للمتلقي مكاشفتها بوصفها نتائج للقراءة، ويمكن للباحث مكاشفتها بوصفها شبكة من نواتج العلاقة بين العلامات السردية:

١. كان للعلامة السردية أثرها في تحرير أفكار الساردة عن العالم والوجود الإنساني، عبر شفرة النص الأنثوية، تلك الشفرة التي تقدم نفسها عبر الوسيط السردي (الحكاية) بوصفه الوسيط الأقرب لطبيعة الأنثى إنتاجًا، والأقرب لطبيعة النفس الإنسانية فنًا.

٢. على مستوى البناء الفني كان لتعدد العلامات وجوهه الموضوعية والتقنية الدالة، حيث رؤية العالم من زوايا متنوعة قادرة على الكشف عن خطاب النصوص في تشاركها إنتاج الدلالة.

٣. لا يتوقف دور العلامة عند كونها عنصر بناء، وإنما يتجاوزه إلى تنمية وعي المتلقي عبر بث القيم الإنسانية: وراء كل موضوع مكتوب، قيمة وراء جمالية، يدركها المتلقي وفق قدراته على الاستكشاف، النصوص حين تبث قيمتها تراهن على وعي المتلقي الممتلك قدرًا من الوعي بالقيمة الإنسانية.

٤. تحرير السرد في صيغة الرسائل يبعد النص عن السرد بوصفه خيالاً إلى السرد، وبوصفه رسالة لها مرجعيتها الواقعية.

المصادر والمراجع

١. ألبير كامو، أسطورة سيزيف، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣م.
٢. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢.
٣. بيير جيرو، السيميائيات، دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية - ترجمة: د. منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦م.
٤. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨م.
٥. د.رسول محمد رسول، الأنوثة الساردة، قراءات سيميائية في الرواية الخليجية، دار التنوير، بيروت، ٢٠١٣م.
٦. روللو ماي، شجاعة الإبداع، ترجمة: فؤاد كامل، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.
٧. زكية العتيبي، أنثى الغمام، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٣م.
٨. زكية العتيبي، رسائل متعثرة، دار غراب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م.
٩. زكية العتيبي، هطول لا يجيء، تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠١٦م.

١٠. عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج ٢.
١١. د. عبدالفتاح أحمد يوسف، العلامات والأشياء، كيف نعيد اكتشاف العالم في الخطاب؟!، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، ٢٠١٦م.
١٢. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ط٣، ١٩٩٢م.
١٣. د.مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٤. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.
١٥. يان ميوكاروفسكي، الفن كحقيقة سيميائية، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.